DOPPIOZERO

Illusionisti

Massimo Marino

13 Febbraio 2026

Racconto due magie. Due pezzi incantatori. Il primo è un testo di Eduardo De Filippo che segna una rottura nel suo realismo impegnato del dopoguerra, sulla scia di *Questi fantasmi* ma più avanti. È una pièce accusata di “pirandellismo”, in cui domina una riflessività complessa che distanzia la vita e la passione, consumandosi nella metafora.

Il secondo pezzo è un omaggio a un estremista della parola, a un sovvertitore delle cose attraverso il linguaggio e le sue giravolte, a un autore e pittore francese scomparso a metà gennaio, Valère Novarina. Lui scriveva: “il reale vi fabbrica”, ribellandosi al dominio della reificazione; e aggiungeva: “datemi del linguaggio e vi farò saltare il mondo”.

Che legame c’è tra questi due pezzi? Credo nessuno. Anche se qualcuno potrebbe tendere fili misteriosi, immaginativi, tra una *fabula* di illusioni e l’esplosione per saturazione di ogni *fabula* e di ogni frastornante illusione.



La grande magia, ph. Flavia Tartaglia.

La grande magia

Un mago da baraccone, prestidigitatore guitto, si presta a far ‘sparire’ una moglie per farla fuggire con l’amante. Nel testo scritto nel 1948 Eduardo De Filippo immagina un congegno scenico particolare: davanti alla terrazza di un hotel estivo sul mare, nell’imbarcadero, è ormeggiato un motoscafo che attraverserà il pubblico per portare lontano, verso Venezia, i due amanti. Gli spettatori sono il mare scuro. Il motoscafo viene abolito nello spettacolo con la regia di Gabriele Russo visto all’Arena del Sole di Bologna, giunto alla centesima replica. Tutto (o quasi tutto) si concentra sul palcoscenico e sul gioco dei due protagonisti, Calogero Di Spelta, marito geloso, che non dava respiro alla moglie, e il mago Otto Marvuglia, che nel nome ha qualcosa di meraviglia e di imbroglio (da *arravuglià*), interpretati rispettivamente da Natalino Balasso e da Michele Di Mauro, circondati da una buona compagnia (Veronica D’Elia, Gennaro Di Biase, Christian di Domenico, Maria Laila Fernandez, Alessio Piazza, Manuel Severino, Sabrina Scuccimarra, Alice Spisa, Anna Rita Vitolo). La pari importanza dei due è testimoniata dal fatto che se nella prima versione Eduardo dava corpo e voce a Di Spelta, nella ripresa televisiva nel ciclo del 1963-1964 interpretò il mago.

Come altri personaggi dello scrittore napoletano, Di Spelta ha un rapporto alterato con la realtà, che vorrebbe piegare al proprio mondo. Molto più di altre figure eduardiane. Quando la moglie scompare si presta facilmente a credere alla giustificazione del mago, che la vorrebbe sparita temporaneamente e rinchiusa in

una scatolina: riapparirà quando Calogero sarà convinto totalmente che lei stia là dentro. E perciò l'uomo non aprirà mai, fino alla fine, quel contenitore, per mantenersi in un'illusione che si fa sempre più forte a mano a mano che passa il tempo, perché il tempo in realtà non passa, è solo una percezione individuale il suo scorrere, o almeno di questo il mago convince l'uomo.



La grande magia, ph. Flavia Tartaglia.

Nello spettacolo vediamo sintetizzati i tre atti inun solo tempo della durata di circa due ore. All'inizio nella scena di Roberto Crea, con le luci di Pasquale Mari e i costumi di Giuseppe Avallone, siamo sulla terrazza di un albergo, tra palme e piante. Il mago arriva con un arruffato carretto carico di oggetti. Nella seconda parte saremo in casa del mago, con gli oggetti del carretto che si sono rivelati poveri arredi. Nell'ultima scende un telone di fondo a suggerire un luogo neutro, mentale, in un processo di sottrazione progressiva in cui Di Spelta rifiuterà di accettare la realtà del tradimento e la magia si trasformerà in incantamento perenne, che vorrà la donna rinchiusa perpetuamente in quella scatolina, nella prigione che già prima il marito le aveva apprestato incatenandola con la sua trascuratezza, rinchiudendola con la gelosia nella sua mente. Se nelle prime due parti protagonista assoluto era stato il mago, istrionico, con qualche acuta nota dissonante nella sua ciarlataneria, che lo aveva rivelato come un povero uomo che vive di espedienti, nell'ultima prende tutto il palco Di Spelta, con note che richiamano l'Enrico IV di Pirandello, su una soglia tra consapevolezza e follia, tra realtà e illusione, tra verità e finzione, per non farsi travolgere da una realtà

ostile, peraltro causata dagli stessi atteggiamenti dell’uomo.



La grande magia, ph. Flavia Tartaglia.

Il Marvuglia di Michele Di Mauro è un manipolatore, un *meneur* diremmo citando un saggio di Carlo Ginzburg nell’ultimo suo libro, *Il vincolo della vergogna* (Adelphi), laddove lo storico parla del libro *La psicologia delle folle* di Gustave Le Bon (1895). Informale nel vestire, carico di collanine, per incantare usa una tavolozza vocale ed espressiva ricca di toni, di sfumature, di rotture di ritmo, con grande accattivante sapienza attoriale. Viceversa, il Di Spelta di Balasso è dimesso, rassegnato, inerte direi nelle prime due parti, per poi conquistare la scena con la sua lucida ma sempre ambigua follia nell’ultima, in un’esplosione di tensione che rende esplicito come l’illusione sia solo un metodo per rendere la vita più sopportabile.

Il testo vive di strati differenti, che vanno dalla farsa alla sceneggiata alla commedia che sfocia verso la tragedia (borghese): e la compagnia bene asseconda le parole di Eduardo, con un graduale sfiorire autunnale che consuma ogni fiducia nella relazione con gli altri, chiudendo i protagonisti nei loro mondi fragili, in bilico, autistici.

La regia, che calca ogni tanto sui toni più farseschi, pur avendo eliminato la scena del motoscafo, non può ignorare lo sguardo sulla platea scura che ogni tanto Eduardo affida ai suoi personaggi: mare indecifrabile, fatto di buio, con qualche cosa che la assomiglia alla morte, all’indistinzione, a un movimento infinito che

evoca l’eco del niente. In un gioco tutto metateatrale, incardinato sullo svanire delle passioni e sul rinchiudersi nel desiderio di un mondo che possa sfuggire la realtà



La grande magia, ph. Flavia Tartaglia.

Valère Novarina

Era nato presso Ginevra nel 1942, è scomparso intorno a Parigi il 16 gennaio. Ha scritto e diretto decine di testi teatrali, alcuni pubblicati con la traduzione e la cura di Gioia Costa e rappresentati anche in Italia. *L’atelier volante*, del 1968-70, in scena nel 1974, pubblicato da Costa & Nolan nel 1998, una delle sue prime opere, si svolge in una fabbrica e mette in scena la società dello sfruttamento e dei consumi: protagonisti e motori sono un marito e una moglie, Boucot e signora Bouche (bocca, buco, sono per Novarina ossessioni, punti di fuoriuscita dell’aria che passa nel corpo trasformata in parole e linguaggi, fonata). I due coniugi guidano una fabbrica. Fanno produrre i dipendenti, li pagano poco e li espropriano dei poveri guadagni vendendo loro oggetti di consumo per lo più inutili: Quando la tensione e la stanchezza sono alte, li inviano in luoghi di vacanza dove ulteriormente li rapinano. Questa è la trama, semplice, forse perfino semplicistica, ma carica degli umori dei tempi. Ma il plot è quasi nulla: quello che conta è che da un certo punto in poi assistiamo (anzi ascoltiamo) a una vera e propria esplosione verbale, a un deragliamento del senso in glossolalia, in accumulo di parole frastornate, in una dissoluzione della trama per implosione verbigerante.



Valère Novarina nel suo studio.

In *La scena*, pubblicato nella Collanina Ubulibri nel 2004 con disegni dell'autore, personaggi come Rachele, Il povero, La macchina per dire il seguito, La sibilla, Trinità, Fregoli, Diogene, Isaia animale, Pascal, Gli operai del dramma arrivano a una vera e propria decomposizione del linguaggio, con parole che mischiano elementi di lingue differenti, che perdono di perspicuità mantenendo solo la radice immutata, arrivando a connubi 'mostruosi', a slittamenti vertiginosi.

Ma forse per comprendere la poetica di questo artista 'contro', acclamato in Francia, tra il festival d'Avignon e il Théâtre de la Colline, sulle tracce dell'Artaud più radicale e più disperato, disfacitore di sensi, alla ricerca di una verità dietro le maschere, le illusioni del teatro e del fraseggio abitudinario, può essere utile riportare integralmente l'inizio della *Lettera agli attori*, scritta per insoddisfazione della regia dell'*Atelier volante* (si trova nel libro *All'attore*, pubblicato da Pratiche editrice nel 1992, sempre con la cura e la traduzione di Gioia Costa):



Acte inconnu, nell'allestimento nella corte d'onore dal palazzo dei Papi per il Festival d'Avignon 2007, ph. Olivier Marchetti.

"Scrivo con le orecchie: per attori pneumatici. I punti, nei vecchi manoscritti arabi, sono segnati da soli respiratori… respirate, polmonate! Polmonare non vuol dire spostare aria, sgolarsi, gonfiarsi, ma al contrario avere un'autentica economia respiratoria, usarla tutta l'aria che si prende, consumarla tutta prima di riprenderla, farsi mancare il fiato, fino alla stretta dell'asfissia finale del punto, il punto della frase, fitta nel fianco dopo la corsa.

Bocca, ano. Sfinteri. Muscoli rotondi che ci chiudono il tubo. Apertura e chiusura della parola. Attaccare di colpo (coi denti, le labbra, il muscolo-bocca) e finire di colpo (via l'aria). Fermarsi di colpo. Masticare e mangiare il testo. Lo spettatore cieco deve sentir crocchiare e deglutire, chiedersi che cosa si mangia là, su quel palcoscenico. Cosa mangiano? Si mangiano? Masticare o inghiottire: masticazione, suzione, deglutizione. Certe parti del testo vanno morse, attaccate brutalmente dai manducanti (labbra, denti); altri pezzi vanno trangugiati subito, deglutiti, inghiottiti, aspirati, buttati giù: mangia, trangugia, mangia, mastica, polmona a fondo, mastica, trita, cannibale! Ahi, ahi!… Gran parte del testo va buttata fuori in un soffio, senza riprendere fiato, usandolo tutto. Sperperare tutto. Senza tenersi piccole riserve, senza timore di sfiatarsi. Sembra che così si trova il ritmo, le diverse respirazioni, lanciandosi, in caduta libera. Non tagliare e ritagliare tutto in pezzi intelligenti, in parti intellegibili – come vuole la solita dizione del francese d'oggi, dove il lavoro dell'attore consiste nel tagliare il testo come un salame, nel sottolineare alcune parole, caricandole d'intenzione,

ripetendo insomma l’esercizio di segmentazione della parola che si impara va scuola: frase smembrata in soggetto-verbo-complemento oggetto. Dove il gioco consiste nel cercare il vocabolo importante, nel sottolineare un membro della frase per mostrarsi un buon allievo intelligente – allorché, allorché, allorché la parola forma semmai una specie di tubo d’aria, un condotto a sfinteri, un tubo di scappamento irregolare, a spasmi, a valvole, a getti interrotti, a fuga, a pressione.

Dov’è il cuore di tutto questo? È il cuore che pompa, che fa circolare tutto?... Il cuore di tutto è in fondo al ventre, nei muscoli del ventre. Sono proprio i muscoli del ventre che, spingendo intestini o polmoni, ci aiutano a defecare o a potenziare la parola. Non bisogna fare i furbi, ma mettere ventre, denti, mascelle al lavoro”.

Magnifici impegni per rifare il mondo a misura della fatica, del dolore, del corpo, del desiderio dell’essere umano.

L’ultima immagine ritrae una composizione pittorica di Valère Novarina.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

